

IL PENSIERO ITALIANO NEL SEICENTO

(Contin.: vedi vol. XXIV, fasc. V, pp. 257-74)

V.

LA TEORIA DELL'ARTE E LA CRITICA LETTERARIA E ARTISTICA.

Se il pensiero italiano, disinteressandosi di molti altri problemi, non potè allora disinteressarsi di quelli della politica e li coltivò e approfondì nel modo che si è visto, come mai avrebbe potuto disinteressarsi dei problemi della letteratura e dell'arte? L'Italia viveva allora in grande abbondanza di letteratura e d'arte; e a una rinuncia ascetica, quale un tempo era passata per la mente del Savonarola, pur nei più severi impeti e propositi della Controriforma, non era da pensare. Non vi pensarono, dunque, i papi nè gli altri uomini di chiesa, che si restrinsero a castigare, con l'indice dei libri proibiti e con le censure e i purgamenti, talune troppo libere manifestazioni d'arte, e a promuovere, d'altra parte, l'arte e la letteratura di soggetto religioso accrescendone enormemente la produzione; molto meno vi pensarono i gesuiti, che nelle loro scuole raccolsero l'eredità dell'umanismo e l'amministrarono non del tutto infruttuosamente. I principi, e perfino talvolta i vicerè e governatori spagnuoli, e l'aristocrazia, diventata ormai nobiltà di corte, favorirono i letterati, gli artisti, le accademie. Quel che non si può distruggere, bisogna adoperarlo e piegarlo ai proprii fini: che è forse un modo di distruggerlo, se corruzione è distruzione; onde non è meraviglia se allora crebbe in misura così enorme il corpo della letteratura e dell'arte, pur facendosi piccina l'anima: se tanti furono i versi, e così rara e quasi inesistente la poesia; tante le tele e i freschi e le sculture e gli edifizii, e in così scarso numero le opere di schietta e solida bellezza. Ma qui ora a noi basta notare la quantità, come segno dell'interessamento di quel

tempo per l'arte o per quel che sembrava arte, che portava con sè il correlativo interessamento alla teoria dell'arte.

La quale teoria, analogamente a quella politica che continuò a tessere la tela dei concetti politici del Rinascimento, persistette e insistette e parzialmente sviluppò e rafforzò la concezione umanistica dell'arte come bella forma, indirizzata al diletto.

Non già che le teorie medievali sull'arte o quelle dell'antichità, rimesse a nuovo nel cinquecento, fossero espressamente rigettate. Neppure la dottrina dell'arte come allegorismo fu rigettata, chè anzi la si trova ancora esposta e sostenuta. « Non è dubbio — scriveva Scipione Enrico innanzi al suo poema, *La Babilonia distrutta* (1) — che la più degna e la più rara parte della poesia è l'Allegoria, senza la quale le poetiche composizioni, specialmente le grandi, non sarebbero altro se non un vano rimbombo per empire l'orecchio degli oziosi ed indotti, ed a troppo basso fine sarebbe drizzata l'arte poetica, se solo al diletto, come ad ultimo termine, ne fosse applicata ». Ma l'allegoria era già nel cinquecento diventata un giocherello degli accademici, dei commentatori e dei poeti autocomentatori, e il Berni l'aveva messa in burletta (2); nè poteva certo riacquistare serietà con l'uso che ne fece il Marino nell'*Adone* o altri che tenevano lo stesso modo. Si ebbe anzi qualche notevole accenno di critica e superamento teorico di essa, quando fu appuntato Dante per aver dato « allegoria sola » e lodato altri che nel poema epico, intrecciando l'azione civile con la religiosa, aveva « piantato dal bel principio non aerea nè immaginaria ma soda e reale l'allegoria », perchè « far germogliare la spiritualità delle guerre ad un vero determinato fine d'istoria, sì che, dando anima e luce alla veste eroica militare, si faccia tutto un corpo con la stessa militare impresa, *hic opus, hic labor est* » (3). Anche era serbata e veniva riccheggiata la teoria dell'arte come insegnamento filosofico e morale ed esortazione alla verità, che i trattatisti del cinquecento avevano introdotta nella loro rielaborazione della *Poetica* aristotelica, desumendola da più tardi scrittori antichi, e anche da concetti religiosi e medievali. Ma pur essa si trascinava quale mero schema di sistemazione e definizione convenzionale; e trovava l'antitesi in quei trattatisti medesimi, dei quali taluni, e

(1) Venezia, 1624.

(2) *Oriando innamorato*, XXV, 1-6.

(3) Introd. del conte Giulio di Montecchicchio all'*Imperio vendicato del CARACCTO* (Roma, 1690).

non dei meno autorevoli, come il Riccobono, il Castelvetro, Paolo Beni (1), avevano o apertamente o tortuosamente asserito o per le forze delle loro premesse preparavano la conclusione, che la poesia non ha altro fine che il diletto. La quale teoria del diletto era nell'aria, e domina nelle polemiche letterarie di quell'età, ed è nettamente asserita nella prima e più importante di esse, in quella intorno al *Pastor fido*, dove al De Noris che faceva dipendere la poesia dalla filosofia morale e civile, il Guarini rispondeva che essa « non dipende dalla politica, ma dalla sofistica e dalla retorica », e non ha per scopo l'« ammaestrare ma il dilettere », con l'imitare bene qualsiasi cosa « o buona o cattiva che sia », e col riconoscere suo giudice solo il « mondo », che « dà la sentenza inappellabile », il « consenso universale », pel quale una poesia è approvabile quando, come si disse dell'*Eneide*, « laudetur, vigeat, placeat, reletetur, ametur » (2). La stessa « catarsi » della tragedia (intesa nelle controversie dei critici cinquecenteschi come problema di purificazione morale) si venne convertendo sensualmente, in quella forma di voluttà che più tardi si disse del « piacere misto »; e con queste parole la definiva Sforza Pallavicino, discorrendo di quei dolori che « son misti d'un tal diletto che non pur l'anima di essi gode, ma eziandio a gran prezzo gli compra », e ricordando l'*amabam lugere* (3).

Era sotto un certo rispetto un progresso, cioè appunto sotto il rispetto delle concezioni alle quali si sostituiva e che rendeva antiquate: progresso analogo a quello dell'empirismo rispetto a una filosofia speculativa diventata vuota, o dell'utilitarismo rispetto a un'etica astratta e ipocrita, o dello scetticismo rispetto a una filosofia insufficiente e contraddittoria. La poesia come diletto (per manchevole o torbida che fosse questa formola in altri riguardi) veniva

(1) Si veda per questa parte, oltre lo SPINGARN (*Critica letteraria nel Rinascimento*, trad. ital., Bari, 1905), il TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo* (Torino, 1920), pp. 138-9, 160, 190, 235.

(2) I passi del *Verrato* e delle altre scritture di queste polemiche si possono vedere raccolti nel Rossi, *Battista Guarini e il Pastor fido* (Torino, 1886), p. 238 sgg.

(3) *Arte della perfezione cristiana*, p. 301. Nella tragedia del CARACCIO, *Il Corradino* (Roma, 1694), a. I, 1:

Per cui tra la pietà forse e il terrore
trarran gemiti grati e grati affanni
ne le future età l'itale scene:
ch'a ridir gli altrui pianti è dolce il pianto.

a dire, in fondo e nel rapporto sopraindicato, che la poesia non aveva il suo fine in qualcosa fuori di sè come nell'allegorismo, o a cui si subordinasse come nella dottrina didascalica e oratoria, o nell'attenersi a certi vecchi e rispettabili esemplari che altri riveriva, ma solo in sè stessa, nel suo proprio e particolare diletto, dove bisognava cercarla: nel diletto dell'imitazione o del verisimile o della fantasia o della bellezza, o altro che fosse e si chiamasse.

In relazione a questo generale convincimento della poesia come piacere o piacere di bellezza, un altro progresso allora si fece (e si vede adombrato nelle riferite parole del Guarini), che fu di dare risalto a un concetto che non era mancato del tutto nell'antichità, e neppure nel Rinascimento, ma che era rimasto poco avvertito e poco adoprato: quello che il giudizio dell'arte appartenesse a un peculiare atteggiamento dello spirito o a una speciale facoltà, che si venne determinando variamente come il « gusto », il « senso », il « sentimento » (1). Chi conosce e ricorda per quanta parte l'Estetica moderna si sia svolta appunto dalla « teoria del gusto » o « critica della facoltà del gusto », intende la somma importanza di questo concetto, che si formò soprattutto in Italia nell'età barocca (2).

Vediamo Ludovico Zuccolo, quello stesso che scrisse il notevole saggio sulla Ragion di stato, comporre anche un *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* (3), nel quale vuol provare che il verso italiano, al pari dei versi latini e greci e di quelli in ogni altra lingua, sono soggetti alla quantità, ma alla quantità italiana e non alla latina, della quale ultima non sappiamo nulla, e che noi, sia nel leggere i versi latini antichi, sia nel farne a nostra volta, di nuovi, sostituiamo con la quantità italiana: tesi ardita che (sia detto per incidente) ha la sua efficacia scettica in quanto, per le buone ragioni che adduce, invita a riesaminare se regga davvero, pur nel campo particolare della metrica, la distinzione tra quantità ed accento. Ma non su questo particolare fermeremo ora

(1) Per questi vocaboli e per altri analoghi, si veda quanto già ebbi a dire in *Estetica* 5, storia, c. III: ricerche che qui, in parte presupponendole, ripiglio e amplio con nuovi documenti e nuove considerazioni.

(2) Nell'op. e loc. cit., ho distinto la storia dei vocaboli (a quella di « gusto » diè voga il Gracian) dalla storia dei concetti.

(3) « Pensier nuovo e curioso, e con prove evidenti spiegato » (Venezia, 1623).

l'attenzione, sibbene sulla chiara rivendicazione che lo Zuccolo fa dal giudizio circa la bellezza dei versi, assegnandolo a una facoltà *sui generis* e alquanto misteriosa, ma di cui sa certamente che non è il raziocinio e che non è nemmeno il mero senso. « La causa perchè una proporzione o consonanza sia buona e l'altra cattiva, per vigor di mente umana non può scorgersi. Tocca a darne il giudizio ad una certa porzione dell' intelletto, la quale, per conoscere unita col sentimento, suole anche pigliare il nome di senso; onde abbiamo in costume di dire che l'occhio discerne la bellezza della pittura e l'orecchio apprende l'armonia della musica. Ma veramente nè l'occhio nè l'orecchio sono giudici da sè soli; chè così anche i cavalli e i cani avrebbero quel gusto della pittura e della musica, che sentiamo noi; ma sì bene una certa potenza superiore, unita insieme con l'occhio e l'orecchio, forma un cotal giudizio: la qual potenza tanto meglio conosce, quanto ha più d'acutezza nativa o più di perizia nell'arte, senza però valersi di discorso. Bene ha conosciuto la mente umana che un corpo, per esser bello, richiede più una proporzione che l'altra; ma perchè poi quella sia buona, questa cattiva, ne rimane intiero il giudizio a quella potenza unita coi sentimenti, la qual discorre senza discorso. Laonde diremo bene che la bocca, per esempio, debba avere tanto di ampiezza di giro, di angoli, di apertura e di grossezza di labra soavemente esposte in fuori, per rispondere di misura e di proporzione al naso, alle mani, agli occhi, alla fronte, e che perciò Lucrezia abbia bella bocca e brutta Camilla; ma perchè poi, fatta più all'un modo che all'altro, sia di gusto, ne rimane giudice il sentimento, inteso nella maniera dichiarata da noi, e però sarebbe follia il ricercarne altra ragione » (1).

Ritornano più volte, negli scrittori del seicento, gli accenni a questa facoltà; e più tardi il Menzini celebrava in versi la potenza e il singolar modo di operare del « buon giudizio »:

Nè possibil fia mai che a lui si celi
il bene e 'l reo, ed al suo sguardo acuto
son tolti dell'inganno i duri veli.

Tu approvi un detto, ed io 'l cancello e il muto,
stimmi buona una forma, io la riprovo;
quello a te piace ed io ne fo rifiuto.

(1) La stessa teoria ribadisce, a proposito della bellezza, nei suoi *Dialoghi* (Venezia, 1625), pp. 67-8.

Che più? Difficilmente in me ritrovo
la ragion perchè quello o questo sia
migliore; e pur migliore è quel che innuovo.
Oh forza dell'interna alta armonia
da pochi intesa! e qual Liceo m'insegna
come si formi e come in noi si stia? (1).

Anche il Bellini mise in bei versi qualcosa di simile quando, scusandosi dal descrivere una raccolta di quadri, e dall'assegnare i tempi e le scuole delle varie pitture, e « in qual si scorga franca fantasia, e in quale angusto e timido pensiero, e qual vaglia in disegno o in colorito, o in tratteggiar gentile o risentito », adduceva che era perciò necessario « saper le regole più ascose »:

nè sol saperle ma saperle fare,
e aver tenute le dita pensose
tanti e tant'anni sulla tavolozza
quando questo color con quel s'accozza (2).

Al rilievo dato al giudizio indipendente e inappellabile del gusto o sentimento, alle misteriose o ascose regole di esso, che decidono per il caso singolo, corrispondeva la relativa svalutazione delle regole fissate dai precettisti di poesia per i cosiddetti generi della poesia, che sarebbero dovuti essere i modelli secondo cui era da giudicare e produrre poesia, e in fondo non erano altro che gli esempi della poesia esistente e approvata come bella. Similmente i politici accorti restringevano il valore della precettistica politica, e ricordavano, come già il Guicciardini, che quel che in ultimo decide non sono le regole, ma la « discrezione ». Il Boccacini metteva in scena Torquato Tasso, ossia il poeta in universale, che protestava presso Apollo contro i critici dei precetti e delle regole, dicendo ch'egli aveva composto il suo poema con grande sudore e fatica, « nella tessitura del quale solo aveva ubbidito al talento che gli aveva dato la natura e alla ispirazione della serenissima Calliope », e che perciò gli pareva di « compiutamente aver soddisfatto agli obblighi tutti della poetica, nella quale Sua Maestà non avendo prescritto legge alcuna, non sapea veder con quale autorità Aristotele avesse pubblicato regole di essa ». E faceva che Aristotele rispondesse, scusandosi e rigettando la colpa della strana pretesa sugli inter-

(1) *Arte poetica*, l. V.

(2) *La bucchereide* (rist. del Daelli), p. 71.

preti, « ch'egli non avea scritte le regole dell'arte poetica col senso che dagli ignoranti gli era stato dato poi, cioè che senza osservare i precetti e le regole pubblicate da lui non fosse possibile che poema alcuno avesse la sua perfezione; ma che solo per altrui facilitar l'arte del poetare avea mostrata la strada che lodevolmente aveano camminata i più famosi poeti » (1). Lo Zuccolo, proponendo la sua nuova teoria metrica dei versi italiani, era affatto consapevole che le sue regole non porgevano criterio assoluto di giudizio. « Sarebbe follia (egli dice) il voler addattare le cose alle nostre immaginazioni e non piuttosto accomodare il discorso alle cose... Scrivono d'uno astrologo spagnuolo che, avendo di due giornate errato nel calcolo della luna, come evidentemente si conobbe dall'esito, si ostinò a dire che il suo computo era buono e giusto, ma che la Luna avea ella smarrito il diritto cammino. Io, all'incontro, per non ributare per falsi alcuni versetti di sette sillabe, i quali l'orecchio chiaramente mi fa conoscere per buoni, benchè non comprendano dentro il pentasillabo, m'indurrò a limitare le mie medesime regole, per meglio addattarle alla natura del verso. ' Non perch'io m'avveggiò '; ' Con sospir mi rimembra '; ' leggiadra ricoverse ', sono versi assai vaghi e graziosi del Petrarca, ne' quali tuttavia non si scorge il cinquesillabo nè in principio nè in fine... Qui non saprei rispondere altro se non che le leggi de' versi, come si vede in prova anco de' greci e de' latini, non sono assiomi di aritmetica o di geometria; però non si possono anco dare che non patiscano eccezioni e difetti. Così porta la natura varia e incostante del verso, o più tosto l'essere di più spezie quello che comunemente si stima d'una sola; così richiede la mistura quasi infinita tra di loro de' tempi non pur lunghi e brevi, ma diseguali tra loro ancora nella brevità e nella lunghezza... Quindi deriva che un verso poco conforme alle regole può talora parer buono alle orecchie, nè perciò riesce facile il dar regola la quale torni in acconcio in tutti i casi ». « Io — ripete più oltre — non ho tolto ad insegnare di fare i versi, ma sibbene di conoscere le ragioni del numero, la quale speculazione, quanto più al senso può stimarsi non necessaria, forse è tanto più degna di lode ». Il Graziani, nel precludere al suo *Cromuele* (2), tragedia « di nuova moda », ammette che essa non si adatti alle regole di Aristotele; ma « non perchè i poemi dell'*Orlando furioso*

(1) *Ragguagli di Parnaso*, I, 28.

(2) Bologna, 1671.

dell'Ariosto, del *Pastor fido* del Guarini, e della *Secchia* del Tassoni non furono aggiustati su quei tagli antichi, rimasero essi esclusi dai luoghi più eccelsi del mondo letterato ». Le regole non debbono essere « catene che l'ingegno leghino dentro a' limiti del comporre », ma « lumi che lo scorgano al cammino migliore, ricordandosi sempre che il poeta ha da giovare e dilettere, ma che difficilmente si può arrivare a quello se non si passa per questo ». E anch'esso, come il Guarini, ribadiva che quel che aveva fatto nell'opera sua, aveva « da essere giudicato al tribunale del giudizio o voglia dirsi del gusto comune, da cui suole essere pronunciata la sentenza definitiva della vita dei poeti ». A sua volta, il Boccalini risolveva il vecchio rompicapo se il poeta fosse per natura o per arte, dando il primato alla natura, perchè « le Muse nell'inspirare altrui il furor poetico e l'abbondante vena dei versi eleganti, sempre sogliono aver riguardo alla fertilità e alla vivacità naturale degl'ingegni altrui », e quel dono del furor poetico « precede alla cognizione dell'arte, alla scienza della dottrina », benchè sia poi « particular obbligo di quelli, che dalle Muse conoscono di aver ricevuto dono tanto singolare, con lo studio perpetuo delle buone lettere coltivar il talento dato loro » (1). Ed egli biasimava gli arzigli critici che sono sempre disposti a mostrare gli errori nei poemi, e non già i concetti buoni e le cose virtuose, che dovrebbero porsi in prima linea (2).

Collateralmente, infatti, al concetto del gusto, si andava sviluppando quello dell' « ingegno » (3), che non era neppur esso l'intelletto indagante e raziocinante, ma, come nella parola così nell'idea, racchiudeva quello che nel secolo dopo più comunemente si disse il « genio »: la facoltà inventiva in generale, e specificamente la facoltà inventiva e produttiva poetica: « quella parte dell'animo (definiva il Pellegrini (4)), che, in certo modo pratica, mira e cerca di trovare e fabbricare il bello e l'efficace ». Come tale, esso veniva distinto dal « giudizio » o « gusto », col quale avrebbe dovuto sempre accompagnarsi perchè gli sarebbe giovato da freno e correttivo, ma dal quale andava a volte più o meno scompagnato. Il Bentivoglio diceva del Ciampoli che in lui « ordinariamente si

(1) *Ragguagli*, I, 27.

(2) Op. cit., I, 100.

(3) Anche per questa parte v. *Estetica*, I, c.

(4) *I fonti dell'ingegno ridotti all'arte* (Bologna, 1650).

vedeva operar l'ingegno assai più che il giudizio » (1). Antonio Bruni qualificava secondo quelle due facoltà i poeti della vecchia e della nuova scuola: in quelli lodandosi « la maestà del dire e una purità di lingua che con imitazione peregrina inamora ciascuno che legge », ma desiderandosi « in membra bellissime maggiore vivezza di spiriti », in questi ammirandosi « una nuova maniera spiritosa di concettare », ma insieme riprovandosi « una spiacevole negligenza nell'altre parti e una bellezza consistente in colori finti di biacca e di minio e in una cotal vaghezza di parole »; nei primi abbondando il « giudizio », nei secondi l'« ingegno »; dai primi scaturendo i « precetti e insegnamenti dell'arte » e dai secondi nascendo « le malie che talora sotto larve e sembianze apparevoli di buono affascinano gl'ingegni »; più meritevoli i primi, più applauditi gli altri (2). Erano anch'esse idee non sorte allora per la prima volta, ma allora enfatizzate e sottolineate, e da allora non più uscite dalle discussioni dei filosofi dell'arte, che innumeri volte si proposero il problema del genio senza gusto e del gusto senza genio e del modo di riunirli, compiendoli a vicenda; e solo mercè queste distinzioni finirono con lo scoprire che al genio è insito il gusto, e che esso, come avrebbe detto Orazio, è *sibi imperiosus*.

Comparve anche sull'orizzonte, in quel tempo, il concetto della individualità o personalità artistica, e dello stile che n'è l'espressione. Il Mascardi racconta di essersi stillato il cervello, da giovane, per intendere che cosa fosse l'« amor platonico », di cui da tutti udiva parlare come di cosa nota, e che il simile gli era accaduto poi dello « stile », pel quale invano volse con mano diurna e notturna le carte degli antichi greci e latini, e invano cercò istruzione interrogando « i più dotti uomini che fiorissero in Roma »: alcuni dei quali, ascoltando i suoi dubbii, gli confessarono che a loro riuscivano nuovi e non preveduti per aver accettato sotto buona fede la dottrina corrente, altri gli ripeterono con sufficienza quella dottrina, definendogli l'elocuzione e i tre caratteri o generi del dire. Fatto sta che lo stile non è nè l'elocuzione, e neppure i caratteri o generi del dire: questi sono tre, e gli stili si sa per esperienza che sono tanti quanti gli scrittori, e in un medesimo genere o carattere si trovano scrittori eccellenti che però, paragonati tra loro,

(1) *Memorie*, ed. cit., I, 82.

(2) Nella pref. alla *Ghirlanda* (Roma, 1625).

« sono di stile differentissimi ed ha ciascuno la sua propria eccellenza, che lo distingue da coloro dai quali non si distingue nel genere o vogliono dire nel carattere della favella ». Virgilio, Lucano e Stazio appartengono tutti e tre al genere o « carattere maggiore », ma pur sono « fra di loro tanto dissomiglianti che nulla più ». Ciascuno ha « certa particolarità nascente dal proprio ingegno, in virtù di cui quella elocuzione, quelle forme e quel carattere, per loro stessi comuni ad ogni componitore, proprii divengono di ciascuno sì fattamente che il componimento dell'uno dal componimento dell'altro si distingue ». Virgilio e Lucano debbono collocarsi nella stessa classe dei magnifici e grandi; ma, facendo squittinio dell'uno e dell'altro e ritraendo dalla dicitura il loro costume, Lucano apparirà « contumace, altiero, mal sofferente degli ordini e delle leggi, di pensieri torbidi, di risoluzioni precipitose, agitato più dal furore che retto dal consiglio, degno insomma di essere annoverato tra coloro che congiurarono contro Nerone »; Virgilio, invece, « sempre nobile e onorato, di costume dicevolmente piacevole, d'animo generoso ma temperato, nimico dell'indignità, tenacissimo del decoro, verecondo ma virilmente ». Il medesimo si osserva nella pittura, dove è noto che, per essere dipintore eccellente, si richiedono quattro cose, disegno, colorito, composizione e costume; e tutte quattro le ebbero Raffaello, il Correggio, il Parmigianino e Tiziano, e le hanno in modo eminente Giuseppino (Giuseppe d'Arpino), Guido, Lanfranco e il Cortonese; e pure è impossibile, in questa parità di merito generale, scambiare la pittura di uno con quella di un altro di essi quattro. Ora lo « stile » in letteratura è proprio quella che si chiama « maniera » in pittura: è « una maniera particolare e individua di ragionare o di scrivere, nascente dal particolare ingegno di ciascuno componitore, nell'applicazione e nell'uso dei caratteri del favellare »: bisogna considerare vera e propria « sciocchezza » domandar di alcuno « in che stile egli scriva », perchè « non può in altro stile comporne che nel suo proprio, dettatogli dall'ingegno, se non se in quanto con l'imitazione può studiarsi d'esprimer, con qualche somiglianza, lo stile altrui ». E se si ricerca il rapporto che passa tra lo « stile » e il « carattere », cioè le regole dei generi, si vede che questo « riguarda l'arte e lo studio », quello « si tiene dalla parte della natura e dell'ingegno » (1). Con che si tornava a dare spicco all'ufficio egemonico dell' « ingegno » o genio.

(1) *Dell'arte istorica*, tratt. IV (ed. cit., pp. 322-95).

Senonchè all'elemento sano e vero, che operava in questi concetti di spontaneità, libertà e individualità artistica, si univa l'elemento falso e malsano; donde l'equivoco, l'oscillazione, l'ibridismo fondamentale tra l'arte come avente il suo affatto proprio piacere e il piacere come arte, tra l'alta fantasia e il capriccio, tra la concretezza sensuosa dell'opera poetica e la sensualità o lascivia posta al luogo dell'arte, tra l'individualità, l'originalità, la novità che è di ogni vera creazione, e la ricerca del nuovo eccitamento a vellificare e scuotere gli animi, stufi dei vecchi e abitudinari piaceri. Questo elemento falso e malsano ricopriva e sommergeva sovente l'altro nelle affermazioni teoriche e programmatiche del Marino e dei marinisti, come si vede anche dalle immagini di cui esse si rivestono. Bisogna « piacere » (gridava il Marino); bisogna « titillare le orecchie dei lettori colla bizzarria della novità »; bisogna « accomodarsi al costume corrente e al gusto del suo secolo » (1). Le composizioni del Bruni erano da lui elogiate con queste parole: « S' Ella fu mai in Posilipo, si ricorderà che da questo luogo scaturiscono i vezzi e le delizie, e appunto di cento vezzi e di mille delizie è ricca questa poesia, tutta pura e frizzante, tutta leggiadra e concettosa, com'è tutto puro questo acre, frizzante il vino che danno questi monti » (2). I paragoni con la culinaria erano inevitabili; e il frate Frugoni diceva spiattellatamente: « Gli scrittori sono come i cuochi, tra i quali uno meglio dell'altro stuzzica l'appetito » (3). Lo stesso Frugoni, lasciando passeggiare sul palco da lui figurato le varie scienze, arti e facoltà, ritraeva la Poesia: « vezzosa, spiritosa, focosa: il vezzo le rampollava in bocca, lo spirito le trasparava dal guardo, il fuoco le svaporava pel capo: tenea d'intorno a' piè, calzanti socco e coturno, trombe, cetre, zampogne e lire; coronata d'alloro vigoroso, fanatica all'aspetto, con un raggio apollineo, che a perpendicolo acuto le trapelava la fronte; la assistean il Furore e il Capriccio poetico, suoi arcieri con gli archetti branditi »; e così via (4), che pare proprio quella di Dante, sul carro, « con gli occhi intorno pronti ». Tutti i modernisti innalzavano a coro la stessa richiesta, riecheggiando le parole del maestro: « Bisogna dar nell'umore al secolo e al genio (scriveva il Loredano) (5),

(1) Si vedano le sue lettere al Preti, al Barbazza, allo Stigliani, e ad altri (*Epistolario*, ed. Borzelli-Nicolini, Bari, 1912).

(2) Lettera al Barbazza (*Epistolario*, II, 50-1).

(3) *Il cane di Diogene*, V, 443.

(4) Vol. cit., 189-90.

(5) *Lettere* (3.^a ed., Venezia, 1654), p. 447-8.

trattando da vecchio barboglio il Chiabrera) e... la soddisfazione de' più è lo scopo di chi scrive. Ha pochi talenti quell'ingegno che non può incontrare negli affetti di molti. Vi sono alcuni che biasimano questo stile per troppo ricco. Sospito' la miseria di quest' intelletti, che nelle miniere impoveriscono ». « Le rose d'un puro stile, che oggidì si chiama semplice e goffo, non piacciono (strepitava il grande odiatore del semplice e dell'antico, il Minozzi (1)), se non sono attorniate dalle frizzanti spine di sottilissime arguzie, d'ingegnosi lambiccamenti dell'intelletto, o vogliam dire vivacità, leggiadrie, vaghezze, lumi, spiriti, delicateure ». « Chi ama la Poesia senza ornamenti retorici, ama la primavera senza fiori, il firmamento senza stelle », sentenziava un altro (2). Il Pona (3), e senz'alcuna intenzione di biasimo, perchè anch'egli a quel modo trattava la poesia e la prosa romanzesca, diceva che « i parti poetici nascono d'ozio e di lascivia umana », da tal degno padre e da tale degna madre. Il concetto del genio o ingegno si pervertiva perciò assai spesso in una facoltà di combinazioni voluttuose o stupefacenti; e la libertà verso le regole perdeva il suo valore di affermazione dell'interiorità spirituale e trapassava in cosa affatto diversa, nell'ardimento di tentare i modi più insoliti, violando l'arte stessa, pur di ottenere successo sul mercato dei piaceri o d'incuriosire e sbalordire la gente: invece di libertà estetica, era, insomma, una libertà, come ora si chiamerebbe, « futuristica ».

Non pochi sentivano il vizio del barocchismo e la falsità o l'equivoco della teoria estetica che, sotto specie di rivendicare il libero moto dell'arte, concepiva l'arte come un artificio voluttuario, privo di ogni contenuto mentale, e vi protestavano contro. Le polemiche intorno all'*Adone* ebbero nel loro fondo questo contrasto di concetti. Lo Stigliani paragonava quel poema « a un vastissimo gigante ch'abbia in corpo un'ossatura nana, ovvero ad una rana che cammini su' trampoli », e riferiva (e forse inventava lui), perchè era uso a coteste gherminelle maliziose, un giudizio di Lope de Vega, che avrebbe detto che l'*Adone* era stato messo insieme « con cinquanta bei vocaboli in circa, parte dei quali siano desiri, beltà, vaghezza, martiri, dolce, soave, pena, tormento, vezzi, baci, porpore, ostro, rubini, zaffiri, chiome, begli occhi, aurati, luce, splendore,

(1) *Impazienze d'amore* (Firenze, 1633), p. 22.

(2) Prefaz. di PIETRO CASABURI alle sue *Saette di Cupido* (Napoli, 1685).

(3) *La buccina* di EURETA MISOSCOLO (Venezia, 1626), p. 162.

grembo, erbetto, fiori, e simili » (1). Il Villani vi notava l'estrema artificiosità, e perciò la freddezza nell'esprimere gli affetti, cioè la mancanza di affetto; richiamava, a proposito dei lamenti marineschi, come quello di Venere sul morto corpo d'Adone, che non induce « nulla di pietà negli animi altrui », l'altro di Gismonda nel Boccaccio, a mostrare la differenza dai buoni scrittori nel « movimento delle passioni »; e al Marino e al Guarini e al Prati, e agli altri poeti di allora, rimproverava la verbosità e lo « sbraccarsi nelle descrizioni » (2). Mirando alla stessa censura, Sforza Pallavicino diceva che l'Adone non gli suonava bene: che « in numero lascivire potius videtur quam concedere », e « canoris nugis auditum fallere, non succo sententiarum atque argutiarum animos pascere », e che le sue acutezze erano « suppositivae, non ingenuae et verae, et respectantis oculi acumen non formidantes », e che, in una parola, il Marino « carebat philosophico ingenio, quod in poeta vehementer exigit Aristoteles »; cioè di quel carattere « ideale » che Aristotele poneva come proprio del poeta rispetto allo storico (3). Talun altro, ripropose a modello Virgilio, che è il mezzo e la perfezione, tra i due estremi del gontio, monotono, descrittivo Lucano e di Ovidio, tendente al basso stile; e notò che nei vizii di questi due non si cadrebbe, se fosse ancora in Italia la semenza del Petrarca o di Dante, e se si provvedesse prima al sentire e non si dicesse come si usava: « D'amor far rime io voglio » (4). Il Pellegrini si rivolse con uno speciale trattato contro le « acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano » (5), e concluse che « lo studio delle acutezze, trattene fuori le gravi non affettate, è contrarissimo al parlare da dovero e, per conseguente, impedisce la commozione, la persuasione ed ogni effetto serio, in modo che, se tutti gli studiosi pigliano questa traccia, non resterà dell'eloquenza altro che una mera nobile buffoneria ». Era posto a questo modo il contrasto tra l'idea sensuale e quella spirituale dell'arte, tra la « vivezza », arguzia e spiritosità, e l'« affetto »; e, d'altra

(1) *Dell'Occhiale* (Venezia, 1627), pp. 36-7, 89.

(2) *Considerazioni di messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del cav. Stigliani* (Venezia, 1631), pp. 20, 569, 668, 731.

(3) Nelle sue *Vindiciae*, cit. da F. MENNINI, *Il ritratto del sonetto e della canzone* (Napoli, 1671), p. 155.

(4) *Contro alcuni mali poeti moderni* (in *Raccolta di poeti satirici italiani*, Torino, 1853, II, 31-48).

(5) Bologna, 1639.

parte, tra il concettismo o barocchismo e la seria e schietta espressione. La lotta pareva dovesse ormai combattersi tra questi due termini, esclusi gli altri ormai superati: tra l'estetica edonistica e l'estetica della seria espressione.

Ma tosto che i critici tentavano di mettersi per questa via urtando nella filosofia dominante, i cui supposti avrebbero dovuto e non potevano superare, e nella tradizionale Poetica, piuttosto che aristotelica oraziana, e nella Rettorica aristotelica e degli altri antichi. Qui sarebbe stato necessario un ritorno nell'intimo, una discesa nella profondità dello spirito, una *instauratio ab imis*, un nuovo concetto, e perciò un nuovo metodo nello studio della mente, che allora non era nato o non faceva ancora sentire i suoi effetti in Italia. Nello sforzo di correggere l'equivoco edonistico della teoria dell'arte come bella immagine e parola, i critici s'impigliavano da capo nella teoria didascalica ed oratoria del fine morale, teoria languente ma superstite, e perciò atta a ravvivarsi all'occorrenza e a prestare i suoi servizi. Era esposta ancora a capo dei trattati e delle precettistiche; forniva temi alle esercitazioni accademiche e agli encomii e difese della poesia; apparteneva al patrimonio d'idee, che ciascuno portava con sé. Salvator Rosa che scrisse così vivaci invettive contro la poesia, la pittura, la musica lasciva del suo tempo, e contro le metafore che minacciavano di « consumare il sole », la ripeteva nelle terzine delle sue satire:

Non ha la poesia più d'un oggetto,
il dilettere è mezzo, ell'ha per fine
sedar le menti e moderar l'affetto.

Ella prima addolci l'alme ferine,
e ne insegnò, soave allettatrice,
con le favole sue l'opre divine.

Ella, figlia di Dio, mostrò felice
il suo fattor al mondo, e poscia adulta
fu di Filosofia madre e nutrice (1)...

Specialmente soleva essere enunciata dai poeti epici, che tutti avevano innanzi il paragone lucreziano che il loro capostipite, Torquato Tasso, aveva messo nella protasi della *Gerusalemme*. Lo Zinano, prelundendo alla sua *Eracleide* (2), scriveva: « Gli antichi savi, uomini amatori e serventi della verità, come s'ella fosse mo-

(1) Satira sulla Poesia.

(2) Venezia, 1623.

desta verginella che dovesse vergognarsi là dove fosse veduta nuda, lei vestirono di figure, di misteri e di favole. Gli egizii, gli ebrei e i filosofi gentili ne sono famosi. Aristotele, felicemente arditto, non solamente la spogliò d'ogni veste, anzi anche per via del sillogismo espose alla vista degli uomini di questa verità insin le parti invisibili. I poeti, veggendo che gli egizii e gli ebrei erano soverchio oscuri e che i peripatetici erano troppo severi, e in conseguente gli uni e gli altri affatto noiosi, s'immaginarono di potersi avvanzar sopra tutti coll'insegnar col mezzo del diletto delle favole a guisa de' filosofi primieri. Anzi, per lasciarsi a dietro di gloria costoro, ed ordirono le lor favole con più artificio e le cantarono maestrevolmente in versi. Empedocle e Lucrezio s'ingegnarono d'essere di questa schiera, ma pure, insegnando eglino senza il velo di favole, non poterono conseguire il nome tanto desiderato di Poeta. In maggiore errore caggiono tutti coloro che, facendo tutte lor favole a caso, non vengono ad essere poeta, poichè lor manca il lor fine, ch'è d'insegnar con diletto ». E il poema eroico in particolare aveva, secondo lo Zinano, il fine d'insegnare la felicità per mezzo di azioni operate da personaggi che non siano nè finti nè scellerati nè santi. La quale teoria non solo portava fuori della questione, che era di cercare il proprio dell'arte, perchè le assegnava un fine estrinseco e taceva di quello proprio, ma non riusciva a vincere neppur l'equivoco e il pericolo dell'arte edonistica, perchè, nel mezzo che essa adoperava, il diletto, risorgeva l'equivoco e il pericolo. Ogni lenocinio poteva servire al fine dell'insegnare, esortare e ammonire, e il Marino già aveva pensato a giustificare con quel fine il suo poema. Non restava, dunque, che raccomandare o comandare la moderazione nell'uso di quel mezzo: una questione di più e di meno, ch'era poi una questione di temperanza, e, come tale, di arbitrio contro arbitrio, e nient'affatto scientifica.

Anche l'altra teoria, che la tradizione offriva, quella più genuinamente aristotelica, che assegnava alla poesia non il vero storico, ma il verisimile, resisteva alla conversione nel concetto della pura visione o pura fantasia, perchè il verisimile vi era inteso come ciò che riesce credibile al volgo, o piuttosto ai non intendenti e non scienziati, un vero storico o tenuto storico. Qualche volta balenò, ma senza che portasse a conseguenze, un intendimento migliore: il Tassoni, parlando delle rappresentazioni poetiche fondate su falsità storiche evidenti, le giudica inverisimili, perchè « la fantasia da cose notissime non estrae fantasmi diversi da quel che

sono », e aggiunge che questo pensò anche Aristotele, sebbene non lo dicesse (1); ossia, in altri termini, affermava quello che è il vero, che la fantasia non procede in modo arbitrario e capriccioso, e un poeta che ha presenti quali erano nel loro aspetto i romani antichi, non li veste, poniamo, da cinesi: cosa questa inverisimile cioè fantasticamente impossibile, o possibile solo per una scherzosa combinazione dell'immaginazione. A sua volta, la teoria del verisimile o credibile finiva col riaprire le porte alla teoria del diletto e ai suoi equivoci, perchè quel verisimile era esibito a fine di diletto, d'indiscriminato diletto. « La poesia (scriveva Benedetto Fioretti), per insignorirsi della mente e dell'opinione degli uomini, con ogni cura e gelosia dell'onore suo va ricercando il verisimile delle cose per aprir così la strada alle sue dilettevoli menzogne, le quali, se non fossero fiancheggiate da sì potente antidoto, non sarebbero assaporate da niuno » (2).

Risorgeva tenace, insieme con le precedenti, la teoria della poesia come sistema di leggi particolari, perchè, quantunque si fosse ammesso che le regole sono formate per astrazione dalle poesie già composte e perciò non hanno virtù di determinare le nuove poesie, non si era visto che allo stesso modo nascono i cosiddetti « generi », tanto i generi dello stile, quanto quelli della poesia e della letteratura, e permaneva la persuasione che si potesse e si dovesse dare di questi definizioni razionali: il che voleva dire una legge particolare per ciascun genere e sottogenere e parte di genere, deducendone le relative regole. Scriveva il Fioretti nel suo battagliare contro il *Pastor fido* del Guarini: « Non perchè la tragicommedia sia fuor della Poetica d'Aristotile, ma perchè è fuori dell'Arte, perciò la nego e la biasimo. Dirà Giovan Savio nell'Apologia: Il *Pastor fido*, tragicommedia, piace all'universale: adunque, merita nome di poesia perfetta. No, no: anche le Maccheronee, anche le Fidenziane, anche le leggende si ristampano e si leggono dal popolo. Dunque, son opere egregie? Meglio: anche tanti scrittori greci e latini universalmente si ammirano: dunque, sono in tutte le cose perfettissimi? No, certo. Più innanzi: le opinioni degli uomini sono spessissime volte fallaci; ma l'Arte non si può ingannare: dunque, le tragicommedie, contrarie all'Arte, sono riprensibili » (3). Nel

(1) Nella lettera « sulla materia del Mondo nuovo », premessa al saggio del suo poema su tal argomento.

(2) UDENO NISIELLI, *Proginn. poetici*, vol. IV (1638), prog. L, p. 157.

(3) *Proginn. poet.*, vol. cit., prog. LXV, p. 204.

fondo di questa teoria era la giusta negazione che la poesia consistesse nel diletto in generale, in qualsiasi diletto, comunque ottenuto e a qualsiasi prezzo comprato; ma, invece di determinare poi da che nascesse il vero diletto proprio della poesia, si sostituiva all'idea della poesia quella di un'artificiosa combinazione pedantesca, condotta su certi schemi battezzati razionali. Onde la poesia romanzesca, non meno della tragicommedia, veniva giudicata dal Fioretto, contro la sentenza del Giraldo, « ripugnantissima alla Poetica d'Aristotele, all'uso de' veri poeti, all'opinione de' buoni critici », un genere bastardo, e, « siccome i bastardi non succedono mai nella eredità, così le poesie illegittime e mostruose non hanno parte veruna presso quelli che, in effetto e non di nome, sono critici » (1).

Infine, anche la critica del concettismo o stile barocco, giustissima nelle sue pratiche conclusioni, non raggiungeva la logica coerenza, e non si giustificava con adeguate premesse, perchè a tal uopo avrebbe dovuto abbattere la distinzione tra parola propria e metafora, tra forma naturale e forma artificiale, e dimostrare che la metafora era non meno propria e non meno naturale della forma propria; ma da questo segno era ancora lontana. Quella critica accettava, al pari della teoria concettistica, la dottrina aristotelica della metafora; e, ammettendo la legittimità dell'aggiunta e dell'ornato a fine di vaghezza e di diletto, di allettamento e di meraviglia, aveva già ammesso in principio la legittimità del concettismo e del barocco in poesia e letteratura: come balza evidente dalla polemica tra il Pellegrini e i suoi avversari marinisti e concettisti, nella quale la ragione è nei giudizi letterari del Pellegrini, ma la logica è nei sillogismi degli avversari. Anche qui non restava, dunque, che cangiare la questione di principii e di arte in una questione di convenienza pratica e di moderazione, di più e di meno, e toglierle così ogni serietà scientifica (2).

Eppure non mancarono allora due avviamenti a trarsi fuori della difficoltà dalla concezione sensuale e voluttuaria dell'arte senza ricadere nelle pseudosoluzioni della teoria didascalico-oratoria e delle altre affini: due avviamenti assai ricchi di promesse nella loro mossa iniziale. Il primo si dovette a Sforza Pallavicino, il quale, sebbene storico del Concilio di Trento e autore di trattati ascetici

(1) Op. e vol. cit., prog. LXXIX, p. 253.

(2) Rimando per questa parte agli ampi svolgimenti della mia memoria su *Baltasar Gracian e i trattatisti italiani del concettismo* (in *Probl. di estetica* 2, pp. 311-48).

e di filosofia morale, era, come si è detto, principalmente un letterato, e la considerazione della letteratura e della poesia gli suggerì i suoi pensieri più arditi e originali. Nel trattato *Del bene* (1), il Pallavicino, distinguendo i tre modi del conoscere, la « prima apprensione », che è della semplice apparenza dell'oggetto e non lo determina nè per vero nè per falso (cioè, nè per reale nè per irreal), il « giudizio » e il « discorso » o ragionamento, riporta, al primo modo la fonte e la forma della Poesia. Con che quel primo modo, che soleva essere trattato quasi con disprezzo, acquistava un pregio tutto proprio, il pregio della poesia e del gaudio che la poesia ingenera. Pregio che non è, dunque, nella credenza che si abbia della realtà delle cose immaginate, ma solo nell'immaginarle. « Ogni età, ogni sesso, ogni condizione di mortali si lascia con diletto incantar dalla favola, imprigionar dalla scena. Nè ciò interviene perchè si stimino veri que' prodigiosi ritrovamenti, come si persuadono molti uomini dotti. Chiedasi a coloro, che soffron di buon talento la fame, il caldo, la calca per udir le tragedie; a coloro che rubano gli occhi al sonno per dargli alle curiosità de' romanzi; chiedasi, dico, se gli uni credono che i personaggi, i quali parlano, conosciuti da loro talvolta sien Belisario o Solimano, oppressi dalle sciagure, e se gli altri credono che i sassi per aria si trasformassero in cavalli a pro dei Nubi o che la Fortuna venisse personalmente a far il nocchiero ai cercatori di Rinaldo. Chi dubita che risponderanno di no? Se pur v'ha taluno cotanto semplice a cui possan darsi a credere così evidenti falsità, certo le poesie non si scrivono con dicitura tanto volgare, che all'intendimento di costoro mostrinsi indirizzate » (2). « La bellezza non diletta in quanto affermata, ma in quanto veduta o appresa vivacemente. Però, quando anche io sapessi (come avviene talvolta nei sogni più leggiери) di sognar in quest'ora, e che però nè questo vialè sì nobilmente ameno, nè quei graziosi scompartimenti di fiori, nè quelle statue così leggiadre fossero altro che una impastatura di larve notturne, tuttavia, se ne durasse in me la stessa vivace apprensione, durerebbemi insieme lo stesso piacere.... E, benchè l'occhio e gli altri sensi non errino mai, nulla essi affermando che in ogni inganno di apparenza non resti vero, . . . e la prima apprensione non è capace nè di verità nè di errore (suppongo ciò secondo-

(1) Prima ediz., 1644.

(2) Op. cit., libro III, parte II, cap. 49.

la più comune e più vera filosofia), però nulla rileva al vagheggiatore del bello, per verificar le sue cognizioni che l'oggetto da lui appreso sia o non sia di fatto qual ei nell'animo si figura. Che s'egli per una tale o visione o vigorosa apprensione s'induce a formarlo presente con un atto di giudizio, il gusto nondimeno della bellezza in quanto bellezza non sorge da così fatto giudizio, ma da quella vista o da quella viva apprensione, la quale potrebbe restare in noi, emendato ancora l'inganno della credenza » (1). « L'unico scopo delle poetiche favole si è l'adornar l'intelletto nostro d'immagini, o vogliam dire d'apprensioni sontuose, nuove, mirabili, splendide ». E, se la cosa non stesse così per l'appunto, la Poesia sarebbe ingiustificabile; perchè « avrebbe ella per fine intrinseco la menzogna, condannata indispensabilmente dalla legge di natura e di Dio, non essendo altro la menzogna che dire il falso affine che sia stimato per vero. Come, dunque, un'arte sì magagnata sarebbe permessa dalle Repubbliche migliori? ». Può darsi che Platone avesse ragione di scacciare dalla sua repubblica la poesia di Omero, ma sol perchè allora « la rozzezza degl'intelletti e gli spropositi adorati della superstizione rendevano per avventura credibili quelle menzogne »; cioè facevano che si trattasse la poesia come realtà, il che in tempi culti non accade. Nel suo essere ingenuo e proprio, la Poesia non solo non è condannabile e riprovevole, ma anzi il genere umano la tiene per sì gran bene « ch'egli ha voluto remunerare i poeti con gloria superiore a tutte l'altre professioni, difendendo i libri loro dall'ingiuria de' secoli con maggior cura che i trattati d'ogni scienza e che i lavori d'ogni arte, e coronando i loro nomi con opinione di divinità » (2). Come la Poesia, la Pittura, la cui lode parimente consiste tutta « in rassomigliare i lineamenti, i colori, gli atti e fin le passioni interne dell'oggetto dipinto », e non pretende certo ad essere trattata dagli uomini come gli uccelli trattarono l'uve dipinte da Zeusi, col beccarla, o i cavalli e i cani, di cui parla Plinio, trattarono i cavalli e i cani dipinti, col nitrire e abbaiare. Il « verisimile », al quale esse tendono come a loro oggetto, non è lo scambio con la realtà, ma la vivacità della rappresentazione, perchè « quanto più vivace è la cognizione, tanto è ella più perfetta, più dilettevole e più feritrice dell'appetito »; « quanto più simili in ogni minutissima circostanza son le favole della poe-

(1) Op. e l. cit., cap. 53.

(2) Op. e l. cit., cap. 49.

sia o le figure del pennello all'oggetto vero ed altre volte sperimentati da chi l'une mira e l'altre, con tanto maggior efficacia destano elle que' mobili simulacri che ne giacevano dispersi per le varie stanze della memoria; e quindi risulta più vivace l'apprensione e più fervida la passione » (1). E per queste considerazioni è da dire che il Castelvetro andò fuori via, quando stimò che la poesia prendesse ad assomigliare alla storia, dalla quale è tanto dissimile che la sua forza e il suo pregio è in quelle minutezze che la storia trascura e deve trascurare; tanto dissimile che ella fa parlare i personaggi con lingua che non potevano parlare nella realtà storica, giacchè non cerca la simiglianza al vero se non per « apprendere più vivamente il fatto », e volentieri dissimiglia dal vero storico, se tale dissomiglianza è necessaria al suo intento (2).

Ma già in questo enunciato così nuovo e di così feconda verità, che segna il dominio dell'arte come quello della forma prima del conoscere, di là dal giudizio, di là dal discernimento di reale e irreale, il dominio della intuizione o fantasia, simile al dormiveglia, s'insinua qualcosa che mostra che il Pallavicino non era in grado, posta la filosofia che seguiva, di approfondire la verità nella quale s'era incontrato: s'insinua l'edonismo dell'estetica del tempo, onde la prima apprensione, che pure è data per un conoscere, invece di asserirsi e mantenersi come pura forma conoscitiva, inclina a diventare una presentazione d'immagini piacenti o stupefacenti o variamente eccitanti. E che egli non fosse a pieno consapevole della logica di quel concetto e della importanza di esso, è poi dimostrato non soltanto dal poco uso che ne fa, dal non saperne trarre alcune almeno delle molte conseguenze che se ne potevano trarre, ma dalla disinvoltura con la quale (forse alquanto smarrito per lo scandalo che esso aveva suscitato nei ben pensanti) quasi lo abbandona o gli toglie valore in un suo libro posteriore, nel *Trattato dello stile e del dialogo* (3). Dove così si esprime: « Benchè in questo ed in altro libro io abbia della Poesia filosofato più bassamente, considerandola sola per ministra di quel diletto che l'anima nostra può assaggiare nella meno perfetta operazione dell'immaginare o dell'apprendere con dipendenza dalla immaginazione, e però, in ordine a questo, io ne abbia un po' allargati i

(1) Op. e l. cit., cap. 50.

(2) Op. e l. cit., cap. 51.

(3) Pubblicato nel 1665.

lacci che la tengono legata col verisimile, voglio qui mostrare l'altro ufficio della poesia più esimo e più fruttuoso, ma che soggiace al verisimile con vassallaggio più stretto, il qual ufficio è illuminar la nostra mente nell'esercizio nobilissimo del giudicare, e così divenir nutrice della filosofia, porgendole un dolce latte » (1).

L'altro avviamento si ebbe nel parallelo che si trovava stabilito nella tradizione delle scuole, e che allora fu oggetto di particolare riguardo, tra le due arti o discipline formate da Aristotele, la Dialettica e la Rettorica, della quale l'una era stata definita dal loro autore « antistrofe » all'altra, tra loro corrispondenti, con l'annessa distinzione tra proposizioni affermative, che erano proprie della Dialettica, e proposizioni meramente significative, che erano proprie della Rettorica. Sviluppando questo parallelo, si sarebbe potuto giungere, per altra via, alla distinzione di due modi o gradi del conoscere, l'uno puramente espressivo e l'altro giudicativo e raziocinativo, l'uno poetico e l'altro logico, e a due distinte scienze, la Poetica o Estetica e la Logica. E per questa via si misero alcuni studiosi di retorica, e più energicamente di tutti Emanuele Tesauro nel suo *Cannocchiale aristotelico* (2), che, oltre a molti particolari notevoli, è già importante per questo tentativo di un organo della conoscenza retorica o poetica, per questo abbozzo o idea o anche soltanto simbolo di quella che sarebbe diventata un giorno l'Estetica. Nell'esecuzione, le due scienze filosofiche auspiccate degenerarono in due scienze empiriche e assai artificiose e fantastiche: la scienza dell'espressione nuda e dialettica, e quella dell'espressione ornata o concettosa o arguta, della dimostrazione sillogistica e dell'entimema oratorio o « cavillazione urbana »; e alle figure del filosofo e del poeta, da lumeggiare nella loro diversità e analogia, si unirono e si sovrapposero, confondendole, quelle dello scolastico o insegnante, e dell'oratore, predicatore o avvocato (3).

Nei teorici della poesia e della letteratura si trovano altresì tutti o quasi tutti quei pensieri che tendevano a spingere l'indagine fuori della cerchia empirica delle arti cosiddette della parola per allargarla alla cerchia delle altre arti, alle figurazioni pittoriche o musicali, preparando il concetto dell'arte in universale. La maggiore

(1) Op. cit., c. 30 (ristampa di Modena, 1819), p. 199.

(2) Prima ediz., 1654.

(3) Per i trattati di grammatica di quel tempo, rimando al TRABALZA, *Storia della grammatica italiana* (Milano, 1908); si veda anche dello stesso autore, *Storia della critica letteraria in Italia* (ivi, 1915).

cultura e il maggior senso dell'universalità che è dei letterati, cagiona questa loro superiorità e spiega come, almeno fino ai giorni nostri, siano tanto più scarsi da parte dei cultori e critici delle altre arti, simili approcci per la considerazione unitaria dei problemi estetici. Si è or ora veduto come il Pallavicino adoperasse l'antico: *Ut pictura poësis*, per rifermare il carattere comune dell'una e dell'altra, entrambe opposte al discernimento realistico, al giudizio e al discorso. Altrove (1), egli, studiando le ragioni del piacere nel « numero » della prosa e dei versi e della « rima », lo metteva insieme con quello delle armonie musicali e delle proporzioni delle linee; e non gli pareva che fosse spiegato da sole ragioni fisiologiche, dall'avvicendamento di esercizio e riposo, che favorisce la conservazione dell'organo sensorio; ma che avesse anche una superiore fonte in una certa « uniforme e regolata difformità, per cui si distinguono i lavori dell'arte ch'è formatrice del bello dalle opere del caso, che suol produrre il deforme »; cioè « nella riflessione che occultamente fa l'intelletto intorno a quella uniforme e ben regolata varietà che nell'oggetto si discerne »: nel che si richiamava a quanto aveva detto Aristotele circa il piacere dei contrappunti, e in certo modo preparava il Leibniz e il celebre detto sulla musica, « *exercitium arithmetices occultum nescientis se numerare animi* » e il ritocco che vi doveva fare lo Schopenhauer. Il Mascardi si appoggiava e appoggiava insieme, per la sua teoria dell'individualità dello stile, alla pittura e alle « maniere » dei pittori (2). Il Tesauro abbraccia nelle considerazioni delle arguzie così le parlate come le figurate, pittoriche o plastiche (3). Invece i trattati sulle arti figurative continuavano ad essere quasi affatto precettistici per una parte e tecnici, per l'altra, di tecnica fisica, chimica e geometrica. Una volta sola quella trattatistica tentò d'innalzarsi a filosofia, e fu col pittore Federico Zuccaro (4), che si caricò di tanta filosofia scolastica da restare schiacciato sotto il peso. Egli si argomentò di viaggiare al settimo cielo per ritrovarvi il concetto del « disegno interno », cioè della « intenzione », come si diceva nelle scuole, e dell' « esemplare » o « idea », come dicevano i teologi, e, distinguendolo poi in disegno interno divino, angelico e

(1) *Trattato dello stile e del dialogo*, cap. 5.

(2) Si veda sopra, pp. 9-10.

(3) *Cannocchiale aristotelico*, cap. I e II.

(4) *L'idea dei pittori, scultori ed architetti* (Torino, 1607: ristampa di Roma, 1768).

umano, e l'umano in speculativo e pratico, e il pratico in morale e artificiale, e via dividendo e suddividendo, non toccò mai la terra, cioè il disegno o idea dei pittori, scultori e architetti in quel che lo fa pittorico, scultorio e architettonico, ossia artistico o poetico che voglia dirsi. Gli altri trattati, dall'Armenini (1) e dal Lomazzo (2) allo Scannelli (3) e al Bisagno (4) e simili, non si provano a questi voli e non soffrono di questi erramenti. E senza efficacia speculativa fu la ripercussione che la religiosità della Controriforma ebbe sull'ufficio del pittore, come si vede nel trattato del Possevino (5), e nell'altro che su tale argomento composero in due, un teologo e un pittore, il padre Ottonelli e Pietro Berrettini da Cortona, che dedicarono l'opera loro al pittore san Luca evangelista (6). In alcuni di questi libri, così di precetti come di notizie e vite d'artisti, scritti da pittori o dilettanti pittori (7) c'è, come suole, un vivo contatto con le cose dell'arte, e spesso pensieri assai giusti e sicuri, come in quelli del Passeri (8). Nel pittore Marco Boschini (9), la questione del rapporto tra disegno e colore tocca un punto critico, e l'ordinario rapporto è invertito, e il disegno è sottomesso e, in certo senso, lasciato divo-

(1) *De' veri precetti della pittura* (Ravenna, 1587).

(2) *Trattato dell'arte della pittura* (Milano, 1584).

(3) *Macrocosmo ossia trattato della pittura* (Cesena, 1657).

(4) *Trattato della pittura fondato sull'autorità di molti eccellenti in questa professione* (Venezia, 1642).

(5) *Tractatio de Poësi et Pictura ethica, humana et fabulosa, collata cum vera, honesta et sacra* (nuova ediz., Lugd., 1595).

(6) *Trattato della pittura e della scultura, uso et abuso loro*, composto da un Theologo e da un Pittore per offerirlo a' signori accademici del Disegno di Fiorenza e d'altre Città Christiane, in cui si risolvono molti casi di coscienza intorno al fare e finire l'Immagini sacre e profane: si riferiscono molte Historie antiche e moderne: si considerano alcune cose d'alcuni Pittori morti e famosi del nostro tempo: e si notano certi avvisi e certe particolarità circa l'operare secondo l'osservazioni fatte in alcune opere di valentuomini (Firenze, 1652).

(7) Per es., il BAGLIONI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti dal ponteficato di Gregorio XIII del 1572 fino al tempo di papa Urbano VIII del 1642* (Roma, 1642).

(8) *Vite dei pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma dal 1641 al 1673* (ed. dopo un secolo e rimaneggiate nella forma, Roma, 1772). Si veda, per es. (pp. 292-5), come vi si critichi l'abito di censurare i pittori paragonandoli l'uno all'altro o graduandoli.

(9) *La Breve istruzione per intendere in qualche modo le maniere degli autori veneziani*, che precede le *Ricche miniere della pittura veneziana* nell'ediz. di Venezia, 1674; e dello stesso *La carta del navigar pitoresco* (Venezia, 1660). Si vedano intorno alle sue teorie, M. PITALUGA, nell'*Arte*, XX, 246-528, e L. LOPPRESTI, ivi, XXII, 13-33.

rare dal colorito. Che era un po' quel che si dice scacciare il diavolo con Belzebù, in quanto si poneva un elemento estrinseco ed astratto al luogo di un altro elemento anche astratto ed estrinseco; tuttavia, l'elemento preferito era tale da suggerire più propriamente il carattere antintellettualistico e si potrebbe dire, musicale, che è della pittura e d'ogni arte. Ordine di considerazioni nel quale entriamo noi, e che quei propugnatori del colorito preparavano come alla lontana e inconsapevolmente e non senza il miscuglio di alcunchè di sensuale, quasi piacere del colore per sè, conforme alla generale tendenza sensualistica dell'estetica secentesca, che abbiamo mostrata nelle scritture di arte poetica e letteraria e nello stesso pensiero del maggiore di quei teorici, il Pallavicino. La parte precettistica e tecnica di questi trattati d'arte, significante com'è delle condizioni effettive dell'arte a quel tempo ma priva di valore propriamente teorico e speculativo, non richiede qui altro discorso se non per prenderne occasione di dire che si moltiplicarono allora simili trattazioni e precettistiche e tecniche su tutte le arti, sulla musica col Doni (1) e con altri, sulla commedia meditata e improvvisa, particolarmente col Perrucci (2), e che finanche fu oggetto di speciale trattazione l'arte dei cenni o la mimica, col Bonifacio (3). Era questo un lavoro non trascurabile, che preparava materiali e offriva riflessioni o materiali alla futura riflessione; e dimostrava l'alacrità dello spirito indagatore italiano nei campi nei quali gli era dato esercitarsi. Fecondi erano anche gli accenni di teorie musicali di Jacopo Peri e di Emilio del Cavaliere, i quali, congiungendo la musica alla poesia, davano risalto al suo valore espressivo, all'espressione dei sentimenti per mezzo dei suoni, e uscivano dal concetto della mera dilettazione auditiva.

La critica della poesia e dell'arte, come quella che è in stretta dipendenza dalle idee teoriche, non potrebbe servire se non a con-

(1) *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* (Roma, 1635) e *Annotazioni* (ivi, 1640); e altri scritti.

(2) *Dell'arte rappresentativa meditata ed all'improvviso*, parti due giovevoli non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi (Napoli, 1699).

(3) GIOVANNI BONIFACIO, *L'arte de' cenni*, con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza che non è altro che un facondo silenzio. Nella prima si tratta dei cenni che da noi con le membra del nostro corpo sonofatti, scoprendo la loro significazione, e quella con l'autorità di famosi autori confirmando, nella seconda si dimostra come di questa cognizione tutte l'arti liberali e meccaniche si prevagliano (Vicenza, 1616).

fermare quanto si è venuto osservando. E poichè la teoria non dava un elevato concetto dell'arte, anche nella critica in atto mancò il discernimento e il riconoscimento della grande arte e poesia, che pur si faceva sentire in taluni critici del cinquecento, per esempio nel Borghini quando parla di Dante, superando episodicamente la dottrina umanistica sulle particolari venustà dello stile e quella del poeta come dicitore di filosofiche verità ed eccitatore di virtù sotto velo di favole, o conferendo a quest'ultima dottrina, se non un pensiero più profondo, un sentimento di sublimità. Questo sentimento nell'età del barocco non si sarebbe saputo donde attingerlo, sostituito il sublime dal teso e dal gonfio o affatto dimenticato per il culto del lusinghevole e lascivo. La critica della poesia fu, dunque, assai spesso sensualistica, intenta e contenta alle luccicanti superficie. L'Achillini celebra così l'*Adone*: « La cara stella di Venere ha versato questa volta l'estremo nembo de' suoi dolcissimi infussi; le sue rose in terra si sono aperte; i suoi mirteti hanno lagrimato ambrosia; i suoi cigni hanno fatte l'ultime prove del canto; l'aurora ha sparsa più che mai copiosa sovra le marine di Capri la pioggia delle sue preziosissime perle; i laureti di Pindo tutti si son sfrondata a gara per incoronarvi; il fonte d'Ippocrene è corso nettare; le nove Muse, per non poter più degnamente ministrare ad altri, per voi ed in voi si sono trasformate in Grazie; al carro de' vostri trionfi veggo incatenati i poeti di tante lingue e di tante scuole; sul Campidoglio di Parnaso non veggo gli occhi di tanti spettatori conversi ad altri che alla vostra imagine; su l'altare delle vostre glorie veggo sacrificati tutti i poemi terreni » (1). In simile stile piange col Preti la morte del comune maestro, del vate della loro età, del Marino: « Egli è morto l'unico maestro che ne insegnò le dolcissime armonie, con che sì aggiustatamente si corrispondono tra loro le sentenze poetiche.... Il Marino è morto: che tanto è quanto se io dicessi: è morto il cuore nel petto a le Muse, sta svenuto il fonte Caballino, i più fini allori di Pindo hanno perduto il verde, nè più al ventillamento soave de le corde dolcissime d'un'angelica lira si scuoteranno le rose di Cipro o tremoleranno i mirti d'Amatunta » (2). In simile stile altresì loda un sonetto del Busenello: « cosa angelica, per non dir un angelo in versi, i due terzetti sono due cori di Grazie, la chiusura è una prigionia di meraviglie »; e

(1) MARINO (e altri secentisti), *Epistolario*, ed. cit., II, 169-70.

(2) Op. cit., II, 175-8.

chiama il Loredano « unico, valoroso e giustissimo possessore delle rettoriche glorie » (1). « Quali soggetti (si diceva dagli ammiratori di quella scuola) non sono stati finora da eccellenti ingegni cantati? e qual color tralasciato nell'adornarli? Per dar qualcosa di nuovo, i moderni hanno steso tant'oltre le iperboli ch'ecedono l'eccesso moderno. Nelle metafore e ne' traslati, non solo all'ardimento giungono, ma alla temerità trapassano. Nelle perifrasi, qual cosa manca di non essere stata, e con ogni vaghezza, dipinta? Le piogge, la siccità, le tempeste del mare, gli assalti bellici, la notte, il giorno, l'aurora, le varie età, le stagioni dell'anno, ed una infinità di cose tali sono state infinite volte maneggiate. Anzi, essendo fatte le descrizioni o per le cose concomitanti l'essenza o per le susseguenti, nè potendo le cose aver più che un'essenza e le medesime cagioni e gli stessi effetti, non par che linea di nuovo aggunder si possa. Se dell'imitazione parliamo, quali luoghi degli antichi non sono stati tolti di peso, non che imitati? » (2). Tutto ciò veniva ammirato e rapiva gli animi come innanzi a uno spettacolo ginnastico e sportivo di forza, di destrezza e di salti mortali. In certe sequenze encomiastiche sfilano i più diversi pregi, ma non mai quelli della poesia in quanto poesia, e si esaltano « la soavità del Marino, l'erudizione del Murtola, l'intelligenza dello Stigliani, l'altezza del Ciampoli, la venustà del Testi, la chiarezza del Palemonio, la piacevolezza del Bentivoglio, la continenza del Grillo, la dolcezza del Guarini, la grazia del Casoni, il costume del Baglioni, la bontà d'Egidio, la nobiltà del Busenello, l'eloquenza del Macedonio, l'aggiustatezza del Bruni, la facondia del Bracciolini, la felicità del Preti e del Pers », e via di questo passo (3).

Altre volte, la critica si faceva affatto pedantesca, in base alla dottrina dei generi, come in Paolo Beni (4), che prende a provare che il Tasso, nella *Gerusalemme*, ha rappresentato in Goffredo « molto più nobile e perfetta idea di valoroso capitano ed eroe che Omero o Virgilio », che ha meglio osservato l'unità e che deve anteporsi all'uno e all'altro nell'invenzione, che ha meglio

(1) Op. cit., II, 196.

(2) Lorenzo Stellato, pref. agli *Scherzi lirici* di VINCENZO ZITO (Napoli, 1638).

(3) *Le nove Muse*, poesie eroiche, sante e profane... di DOMENICO GIBERTI (Monaco, 1670-75), vol. I, pp. 381-2.

(4) *Comparatione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero* (Padova, 1612).

espresso « l'integrità e debita grandezza delle favole », e simili. Il commento di Marco Aurelio Severino alle rime del Casa è condotto sul fondamento delle « idee » di Ermogene. In questo sonetto (dice, per esempio) vi è il « costume » e la « costanza della verità », che è forma da essa inseparabile, e fra le due forme si frappone la « venustà », che gode degli « aggiunti », dei quali questo componimento è fornito. Vi sono, inoltre, « le varie descrizioni, i contrapposti, i trasponimenti, le simiglianze, l'enfasi spesse, le figure, le metafore, l'apostrofe, la sciamazione, e le altre vaghezze che diligenze chiama il Camillo (1), le quali, adornando il parlare, rendono per più versi leggiadro »; e poi ancora la « lucidezza, appariscente per li sentimenti semplici e per lo diritto metodo ». Ma non c'è la « chiarezza », senza che vi sia « tralungamento talvolta »; cosa che, per altro, non turba « la luce de' sentimenti nè la lor purità » e si può vedere come « questo gran maestro del dire mescolò sì distintamente le contrarie forme, quai la chiarezza e la peribole sono, che reca meraviglia » (2). In generale, invece di cercare l'intima mossa e l'accento poetico, si usava scerverare poesia e prosa secondo che vi fossero o no certe forme ingegnose di espressione. Anche per noi il verso del Petrarca: « quand'era in parte altr'uom da quel che sono » tien della prosa come tutto il sonetto a cui appartiene e che vuol essere prosaico e introduttivo; ma per il Tassoni esso è tale « perchè manca di tutti i privilegi dell'arte e della natura: dell'arte, non avendo egli nè traslato, nè figura, nè formato, nè metafora, nè sonorità di numero, nè parte alcuna di quelle che usa l'arte per fare i versi; di natura, non avendo nè scelta di frasi, nè vaghezza, nè bontà di parole, nè grazia di concetti, nè lume insomma alcuno di quelli che a poeti nati somministra la natura » (3). E accadeva, per conseguenza, di lodare come poesia ciò che non era meritevole d'altra lode che di abilità retorica.

Talora alla pedanteria si avvicendava il retto senso artistico, come nel Fioretti, che discorre con amore e intelligenza di molti poeti e luoghi di poeti. « Quando (egli scrive una volta) m'incon-

(1) Alla esposizione di Ermogene fatta già dal Camillo s'erano aggiunte altre, come quella di F. CAMPANILE, *L'idee ovvero forme dell'eloquentia secondo la dottrina d'Hermogene e d'altri retori antichi* (Napoli, 1605).

(2) Napoli, 1694. Ristampa nelle *Opere del Casa* (Venezia, 1728, vol. II); v. pp. 32-3.

(3) *Avvertimenti di Crescenzo Pepe* (Modena, 1611), pp. 53-7.

tro in alcune vivacità patetiche nei poeti, subito mi brilla nel cuore un ardentissimo desiderio di onorare con tutte le lodi possibili quelli che si felicemente l'hanno saputo ritrarre in carta »; e offre una fine analisi dell'episodio ovidiano di Ero e Leandro e dell'imitazione che l'Ariosto ne fa in quello di Ruggiero e Alcina, mostrando la superiorità di quest'ultimo, così come più oltre dà una simile analisi della morte di Zerbino (1). Nè a torto il Fioretti contrastava al fanatismo, allora universale, per l'opera del Guarini; « Il *Pastor fido*, per la sua locuzione cosa strebbiata e delicata e suave e fioritissima, ha quasi alloppiate le menti e ingannati i giudizi, abbagliando i lettori con tanti lumi retorici e incantando gl'intelletti a diportarsi quivi senza specular più alto. Ma quelli che vivono d'altro che di sogni e di splendori e d'ombre hanno alzato il pensiero a obbietti più importanti, e così hanno sotto una nobilissima veste alfin ritrovato molti nèi e scalfitte e mascalcie e piaghe insanabili. Tale che questa esaltazione tragicomica procede finalmente da una parte che, fra quelle formali da Aristotele assegnate alla poesia, essa tiene inferior luogo... E perocchè nelle poesie che si leggono, a prima vista si offerisce la locuzione, e poi a bell'agio si considerano la favola, il costume e la sentenza, tre circostanze più nobili e più essenziali, per questo rispetto ella s'impadronisce del senso e il senso tiranneggia poi la ragione: sicchè si mette in non cale il più e il meglio » (2). Ma ragionava poi la sua giusta diffidenza per la poesia guariniana con la critica del genere tragicommedia, dell' « eresia tragicomica », come la chiamava (3). E questa fisima dei generi e delle regole, e quella dell'arte che insegna la virtù e mantiene il decoro, dominavano la sua mente e facevano velo al naturale buon gusto: come, per esempio, dove severamente rimbrota e condanna l'Ariosto per il grazioso e malinconico e verecondo accenno, ch'è nella protasi del *Furioso*, alla donna amata. Come mai? (egli dice). Il soggetto del poema è la guerra intorno a Parigi, materia eroica, per la quale, sull'esempio dei greci e dei romani, conveniva invocar Calliope, la musa epica; e l'Ariosto, invece, invoca « una donna senza nome, senza fama e senza requisito alcuno! ». Così facendo, egli « pecca di superbia non imitando gli antichi, i più e i migliori; pecca d'inavvertenza, invo-

(1) *Proginnasmi poetici*, I, prog. 22, II, prog. 48.

(2) Op. cit., vol. III, prog. 51, p. 239.

(3) Ivi.

cando persona tanto inferiore alle usate divinità dagli altri invocate; pecca di arte poetica, disponendosi le invocazioni in forma diretta, non obliqua, come fa egli (' se da colci, ecc. '); pecca di religione, ricorrendo a donna terrena, e forse profana » (1). Per considerazioni della stessa sorta, non trovava grazia presso di lui la pazzia d'Orlando, perchè « se avesse l'Ariosto, come dovea, riconosciuto Dante per poeta assai superiore a lui di fama e d'autorità e d'ingegno, non avrebbe con tal dispregio contaminato l'onore del più forte guerrier cristiano, a cui Dante per merito del suo valore assegna il cielo »: tanto più che Alcide e Aiace infuriarono bensì, ma per opera degli dèi, laddove Orlando « è indotto da un vano e illecitissimo amore volontariamente dall'Ariosto, senz'alcun appiccico di storia, di poesia, di tradizione » (2).

Anche lo Stigliani, pur osservando giustamente la mancanza di sostanza nell'*Adone* e il suo formarsi e crescere per esterni collegamenti di episodii e descrizioni, e giustamente notando difetti particolari di locuzione, procede nella sua critica secondo gli schemi precettistici e rettorici: « Per giudicar dirittamente un poema eroico conviene prima esaminarlo secondo il tutto, e poi secondo le parti: secondo il tutto, s'esamina se si ventilano le quattro qualità che si diffondono per l'intero corpo di quello, le quali sono la Favola, la Locuzione, la Sentenza e 'l Costume; e secondo le parti s'esamina se si ventilano i tre membri della sua quantità, de' quali uno non entra nell'altro, ma stanno successivamente separati e sono l'introduzione, il viluppo e lo scioglimento ». E, cominciando dalla favola, cioè dal trovamento e dalla disposizione dell'azione, quella eroica « per esser legittima e buona debbe aver nove condizioni: che sia una, che sia compita, che sia grande, che sia bene episodiana, che sia ravviluppata, che sia mirabile, che sia credibile, che sia gioiosa, e che sia varia » (3). Secondo lui, la favola dev'essere « gioiosa », in quanto « essendo le condizioni di essa non per altro a lei assegnate che perchè aiutino a configurare il diletto (che è il bersaglio del poeta, secondo Aristotele medesimo), e servendo a questo conseguimento più il fin lieto che non fa il mesto, deve dunque il fin lieto, e non il mesto, darsi alla favola » (4). Era, questa delle regole, una superstizione, che non

(1) Op. cit., IV, prog. 7 e 8.

(2) Op. cit., IV, prog. 48, p. 155.

(3) *Dell'Occhiale*, pp. 15, 17.

(4) Op. cit., pp. 56-54.

solo rendeva spietati verso gli altri, ma verso sè medesimi, come è noto pel caso del Tasso; e per la quale, correndo dietro vere e proprie fisime, si perdeva la sostanza, cioè l'esame intrinseco. Quando Carlo de' Dottori ebbe composto il suo *Aristodemo*, tra gli altri al cui giudizio lo sottopose fu il suo amico e famoso poeta e letterato del tempo *Ciro di Pers*, e, se ora si legge quella loro corrispondenza, si vede che la prima censura che fa il *Di Pers* è che l'argomento della tragedia sia attinto a *Pausania*, ma che *Pausania* non è molto noto al pubblico, onde la favola riuscirà nuova e perciò mancherà verso il precetto d'*Aristotele*, che richiedeva la notorietà presso il pubblico della materia presa ad argomento della tragedia (1). Certamente, in tutti i tempi il giudizio sull'arte, come ogni altro giudizio, deve lottare e farsi strada contro i pregiudizii che sono fuori di noi e in noi; ma questo delle regole, diventato grave e pesante nel cinquecento, e complicato col generale pregiudizio dell'autorità del testo aristotelico, non cedette se non molto tardi e lentamente, e nel seicento teneva anche coloro che, in astratto, gli si ribellavano contro o che, predicando novità, scambiavano regola con regola, pedanteria con pedanteria. Convien consolarsi considerando che, se quei critici non si fossero tanto impigliati e dibattuti nella rete dei precetti, se non avessero sofferto in sè la prova e l'affanno di quegli sforzi assurdi, noi non ne saremmo liberi, o quasi, al presente: sicchè anche quelle pedanterie erano, a loro modo, progresso.

Nè bisogna dimenticare che, a malgrado di quel pregiudizio, e attraverso anche i cattivi ragionamenti e le improprie dimostrazioni, nella coscienza di quei critici, e nella coscienza generale, i valori e i disvalori poetici si distinguevano e si graduavano. Soltanto bisogna rassegnarsi a vedere anche i migliori trascinarsi dietro una gran quantità d'inezie o di storture per effetto di quella educazione mentale. Il *Villani*, del quale abbiamo riferito quel che pensava del *Marino* e di altri poeti del tempo, che era conforme a verità e risponde al nostro giudizio moderno, prende a provare in un suo libro (2) che « niuno fin qui nella lingua toscana è stato sommo e perfetto poeta »; e comincia con *Dante* al quale muove appunti di questa sorta: che egli, con brutta contraddizione, abbia messo *Manto* nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* e che di *Bruto* dica che

(1) Vedi queste lettere nel *Busetto*, *Carlo de' Dottori* (Città di Castello, 1902), append., pp. 293-99.

(2) *Considerazione di messer Fagiano*, cit.

« si storce e non fa motto » e, poi che « latrava »; e simili. E altrettali critiche muove a tutti gli altri poeti, al Petrarca, all'Ariosto, al Tasso, al Guarini, qualche volta giuste ma piccine, assai spesso non pertinenti e cervelotiche. E nondimeno il Villani sentiva e diceva che Dante era « uno dei primi poeti della nostra lingua, particolarmente quanto all'invenzione e quanto alla sentenza », e che il Petrarca era il « principe de' melici toscani »; e discorreva del Tasso e dell'Ariosto con un certo rigore verso il primo (era egli stesso poeta « eroico » e pensava che il Tasso potesse essere « avanzato », cioè superato ⁽¹⁾), e con calda ammirazione per l'altro. Al Tasso rimproverava che « non cagionasse interamente la persuasione e il movimento degli affetti, che è il fine e lo scopo a cui tendono tutte le poesie: conciossiachè non si può negare che la *Gerusalemme liberata* non sia poco patetica per cagione, credo io, dello scarso particolareggiare e delle sentenze e della favella spesse volte ricercate e fuor di stagione adombrate ». Il *Furioso*, invece, « dovunque e comunque vuole, con la particolare e distinta rappresentazione, con la sentenza propria e dal cuore dettata, e con la orazione chiara, dilucida e naturale, non ti trae, ma ti conduce, ora a piangere ora a ridere ora a sperare ora a temere, e dovunque, finalmente, e per mano della stessa verità, guidato saresti. Io non leggo giammai le sventure di Olimpia, la morte di Zerbino e di Brandimarte, i lamenti di Bradamante e la disperazione del moribondo Ruggiero, ch'io non mi senta svegliar la corata dalle ultime radici e che, per molto che io le reprima, possa dentro gli occhi le lagrime contenere. Ma quando io leggo i rammarichi di Erminia e di Armida, e la morte di Gildippe e Odoardo, e di Lesbino e d'altri, non mi sento così trarre il filo della camicia, e non m'invoglio tanto nè quanto a lagrimare. Così quando mi vengono descritte le bellezze e le amenità del palazzo e delle Tempe dell'isola d'Alcina, mi par proprio di vederle e d'esservi presente; ma quando mi si ritranno quelle del monte d'Armida, entranmi per un orecchio ed esconmi per l'altro, senza lasciarmi nell'animo altre impressioni che d'eloquente e forbita dicitura. Insomma, le poesie del Tasso non hanno a buona pezza del *πρασιπλον*, quanto quelle dell'Ariosto, e vi è tra loro quella differenza appunto, che è tra due statue ben formate, una delle quali atteggiata sia e l'altra no » (2). Il Villani sentiva tutta

(1) Op. cit., p. 688.

(2) Op. cit., pp. 685-88.

la viziosità della forma letteraria italiana, iniziata, in qualche modo, dal Tasso; e allo stile abbondante del *Pastor fido* obiettava che « il movimento delle passioni ama di somigliar la foga della saetta folgore, che tocca e passa; e così gli animi nostri vogliono essere dagli occhi degli affetti nel medesimo tempo e toccati e lasciati; e ciò principalmente si richiede nel movimento della compassione e del dolore, però che *nil citius arescit lacrima*, e con lo accumulare lamenti a lamenti e ciuleme a ciuleme, sì come fanno i moderni poeti, si stanca finalmente l'affetto e del pianto talora si miete riso ». Dice anche che il Guarini ha « il vizio del corrente secolo di argutare, di concettare e di bischizzare, dove più semplice e più naturale esser dovrebbe per presentar gli affetti con maggiore efficacia; onde, se n'avrai talento, potrai coglier da questa favola una sessantina di madrigaletti, più da recitarsi nell'accademia per guadagnarsi l'*Oh bene!* che da proferirsi da un tribolato d'amore o d'affetto altro verace » (1). In modo anche più stravagante « erra e scioccheggia in questi contrapposti falsi la greggia dei poeti moderni, della quale si può veramente dire che *omnia rasis librat in antithetis*; ma il peggio è che si fatti antiteti ben son eglino rasi alle orecchie, ma traboccanti per lo più al sentimento, e par che si ponga l'acqua contra 'l fuoco » (2). D'altra parte, è notevole il giudizio che il Villani dà del poeta, che i puristi contrapponevano ai modernisti, del Casa. Il quale (dice) « se, come fu pesato nel comporre e paziente nello emendare, così avesse avuto l'ingegno poetico e largamente per lui versato avesse Ippocrene, io non dubito punto che il sommo luogo fra i toscani poeti occupato s'avrebbe. Ma quanto egli studiando e faticando si acquistò d'arte, altrettanto la natura, invidiando forse i progressi della emula sua, di sè stessa e della sua grazia gli fu scortese. Egli nondimeno, con tutta questa natural povertà, sopra il poetico vulgo più che assai levossi, e a grado singolare di virtù e di gloria pervenne. Il suo stile generalmente è nobile e magnifico; scelte e dignitose le parole, non volgari le forme, sostenuto il numero ed eroico. Ben è vero che questi e la tela della dicitura più amici alquanto delle orecchie e più naturali esser potevano. Perciocchè i trasportamenti, che delle molte congiunte cose da un verso all'altro spesse volte si fanno, sì come alla gravità dell'orazione assai conferiscono, così alla naturalezza non lieve nocumento apportano. E perchè il naturale si vuole

(1) Op. cit., pp. 569-74.

(2) Op. cit., p. 672.

anteporre allo artificioso, e più agevole è il comporre con sì fatte spezzature alla Casasca che facendo interi e finendo con la sentenza i versi alla petrarchesca, quindi è che nella parità delle altre cose più si dee quel poeta pregiare che meno spezza con la sentenza le rime o meglio la natura mentisce, facendolo. Il perchè io non posso finir di lodare il Casa in questa parte: anzi, quantunque volte io lo leggo, mi par di star in su l'equuleo e di sentirmi stirare, dislogare i nervi e l'ossa, o stravolgermi appunto in quella guisa che stravolti sono taluni de' versi suoi. La sentenza ancora, sì come non è biasimevole così è molto ordinaria e pochissimo ha del nuovo e del pellegrino. E quello che io stimo gran vizio nelle poesie patetiche, quali per lo più son queste, hanno assai dello stoico, cioè son prive affatto della passione, e non hanno pure uno aculeo di affetto, e si vede manifestamente che egli non era, ma volea parere innamorato, e che quei concetti amorosi gli uscivano dalla penna e non dal cuore. Onde non è maraviglia che gli abbiano fatto poco onore, non essendo andata la *penna stretta*, come si conveniva, *dietro al dittatore*. Oltre a ciò, il suo stile è dirittamente contrario a quello con che le materie amoroze trattar si vogliono, che piano, agevole e naturale, e non aspro, difficile e artificioso convien che sia » (1).

Erano impressioni fresche, ragionate con giustezza; e le impressioni fresche scarseggiavano allora, o non si esprimevano, nel discorrere di poesia, per la stessa maggiore cultura che tirava seco maggiore pedanteria nei critici di letteratura; e forse si trovano più agevolmente in coloro che discorrevano delle altre arti, dove meno si era precettato e sistemato e arzigogolato. Freschissimo è, a volte, nel manifestare le sue ammirazioni il Boschini, specie nella sua opera versificata, dove dirà così quel che vede in una pittura di paese:

un brilo armonioso, un susureto
de fogie che se muove e par che 'l vento
naturalmente in quele suscia dentro...
... arie con niolete e con passaggi
de lumi, che di mezo le ferisse...

-e in un quadro di figure:

con un pignal là una figura tresca
e tien bizaro in testa un bareton,
de raso bianco la veste un zipon (2)...

(1) Op. cit., p. 535-6.

(2) Luoghi recati dalla LOPRESTI, art. cit.

All'ostacolo, che opponevano i pregiudizii che abbiamo esaminati, e che precludevano sovente l'intelligenza della poesia antica e nuova, si aggiungeva, per quella remota di tempo e di luogo, o appartenente a luoghi e tempi non resi familiari dallo studio nelle scuole, o troppo discordanti dalle predilezioni di moda, l'altro ostacolo della mancante o manchevole interpretazione storica: donde l'impressione di rozzo e sconcio che suscitava Omero, oggetto di censure e di dispregi e di beffe in tutto quel secolo. Oltre il Tassoni (1), anche il Fioretti si dimostra antiomerico: preferisce l'episodio di Didone a « tutte le novelle da veggheie nell'Ulisseo d'Omero »; prepone a Omero Museo; lo accusa d'irriverenza verso gli dèi; reputa gli episodii di lui « tediosi, vulgari, spiacenti e tormentosissimi » (2). Accadeva, in generale, lo stesso per Dante. In una sorta di rassegna storica, che è in un poema del tempo (3), viene in scena Dante:

E vidi Dante, il cui difetto è nulla,
s'altro non è che 'l verso non risona,
chè allor la nostra musa era fanciulla
Molti censori li facean corona
co' suoi poemi, e li dicea fra i primi
uno, il cui nome è scritto in Elicona:
— Tu ben scolpisci, Dante, ma non limi;
buono, non bello sei; giovì, e non piaci,
e col troppo saper la Musa opprimi.
Cantar filosofando ti compiaci;
però la rendi balba e 'l metro guasti,
nè curi i tardi numeri o i fugaci. —
Ed egli: — A me son lodi i tuoi contrasti:
oro dal fango e nettare dal tosco
de' versi miei s'accoglie, e ciò mi basti. —

Subito dopo appare Torquato Tasso, col quale si pensava che cominciassero veramente l'età perfetta della poesia italiana:

Ma vieni, occhio di Febo, a cui fan bosco
non di poeti, ma di Muse allori:
vieni, spirito e vigor del metro tosco!

(1) *Pensieri diversi*, l. IX, qu. XI.

(2) Op. cit., I, prog. 25, p. 107; II, prog. 48, p. 127; III, prog. 64; IV, prog. 15, p. 39.

(3) *L'Inferno d'Amore* del signor FRANCESCO GENOINO (Napoli, 1620): v. canto V, p. 39.

Ecco il gran Vicefebo de' cantori,
 quel Torquato dich'io...

Cominciava, ma la perfezione era stata raggiunta, e fatta manifesta e largita a tutti dal Marino. Parlando di un altro poema, stampato nel 1610 ma composto quarant'anni innanzi, si diceva dall'editore che « in quel tempo la poesia lirica non era ancora giunta al colmo di quelle vivezze di spirito, delle quali oggidì è così ricca e copiosa » (1). « La nostra lingua poetica — scrisse più tardi un altro letterato — cominciò a comparir vestita con più eleganza nel tempo fiorito e concettoso di Giambattista Marino, il quale fiorì nell'anno 1600 » (2). E il Bruni, che visse nella piena gioventù di quell'epoca felice, dichiarava soddisfatto che « la Poesia è giunta in una certa delicatezza esquisita, e che il portar, per dir così, le calze con la braghetta ed il saio all'antica o pur alcune fogge inventate alla napoletana o alla spagnuola, reca non so che di rancido ed affettato » (3). Bisognava aspettare il Menzini perchè si udisse la contraria e vera affermazione: che la poesia italiana, dopo il Tasso, era entrata in un'età di decadenza (4).

Era, quella, una teoria del progresso poetico, che, invece di rendere possibile la storia della poesia, l'annullava, disconoscendo la poesia passata o considerandola come semplice gradino alla nuova. E, per questo rispetto, meno discordante dalla realtà, sebbene anch'esso astratto e arbitrario, era lo schema dei « circoli », che cominciava ad apparire per la storia della pittura, e che si trova già formulato in Giulio Mancini (cioè, prima del 1630): che la pittura percorre e ripercorre quattro età: quella della « fanciullezza o rozzezza », che fu percorsa avanti l'Impero romano e ripercorsa in Italia tra il due e trecento, tra papa Innocenzo III e papa Bonifacio VIII; quella della « adolescenza o crescimento », che nell'antichità si svolge sotto i dodici Cesari e nell'età moderna nel quattrocento, e sotto i papi Eugenio IV e Niccolò V; quella dello « stato o età perfetta », che nell'antichità fu raggiunta anche sotto i dodici Cesari, e nell'età moderna sotto Leone X; e quella della « declinazione o morte », che fu da Diocleziano a Innocenzo III in poi, e

(1) Prefaz. a *L'essilio* di FABIO CAROFIGLI (Venezia, 1610).

(2) F. MENINNI, *Il ritratto del sonetto e della canzone* (Napoli, 1678), p. 155.

(3) Prefazione alla *Ghirlanda* (Roma, 1625).

(4) Si veda la satira IV.

che nell'età moderna non poteva dirsi ancora essere cominciata, perchè la pittura s'era conservata nella perfezione raggiunta sotto Leone X, « ma però con qualche varietà », essendo ai « vari pittori eminenti », che erano sorti, « mancato più tosto l'occasione ed il premio che l'abito artificioso, donatogli da Dio ed acquistatosi col studio proprio » (1). Una sorta di ripresa della buona pittura era generalmente riconosciuta (e anche dal Baglioni e dal Passeri) nell'opera dei Caracci (2). Comunque, chi sa con quanti stenti (non ancora giunti a termine) la storiografia letteraria e artistica si sia venuta costituendo, non può non dare la sua importanza a questi primi tentativi di organamento, benchè tutti dovessero ancora svilupparsi e tutti dovessero essere, assai più tardi, criticati e rigettati.

Anche per questa parte è da ammirare il buon senso del Boschini, il quale poneva come necessarie alla critica d'arte due cose: « la prima, che è la più essenziale, il saper intendere il buono e distinguerlo dal non buono; la seconda, il conoscere, per così dire, il carattere degli autori, cioè a dire la maniera dell'operare » (3); ossia i due momenti che davvero la formano e nei quali unicamente a pieno si attua. Ma il torto del Boschini era di avere troppa ragione, ossia troppa più che non potesse venire accolta, elaborata, ragionata e difesa dalla scienza del suo tempo. E in modo non meno spontaneo egli si avvedeva della nullità critica della storia dell'arte consistente nelle biografie dei pittori e colpiva nel centro del bersaglio con la sua critica e con la sua richiesta:

che per conto de dir: el tal pittor
 xé nassú a Mestre e xe arlevà a Malghera,
 el gera magro, el gera rosso in cera,
 i xe sguazzetto che no ha savor.
 Mi ghe chiamo processi de pitori,
 e no trati d'ingegno e meravegie;
 pùtosto ben me fa inarcar le cegie
 sentir come impastà sia quei color (4).

(1) Si veda il suo *Viaggio per Roma*, testè pubblic. da L. Schudt (Leipzig, 1923), pp. 105-6.

(2) Si veda il BAGLIONI, op. cit. (ristampa del 1733), p. 99; il PASSERI, op. cit., p. 62 e *passim*; e cfr. in proposito SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur* (Wien, 1924), pp. 411-17.

(3) Nelle citate *Miniere*: v. LOPRESTI, art. cit.

(4) Nella *Carta del navegar pittoresco*, cit.

Ma allora, così nella storia delle arti figurative come nella storia della poesia e della letteratura, non si andava oltre quelle raccolte bibliografiche e quei cataloghi, relativi anche nella maggior parte alle sole cose contemporanee o recenti, perchè le stesse cagioni che rendevano scarsa e superficiale la filologia di quel tempo nei riguardi della storia in generale, producevano simili effetti nella storia della letteratura e delle arti. Come il Baglioni scrisse le *Vite dei pittori, scrittori e architetti* degli ultimi settant'anni (1), così il Ghilini e il Crasso scrissero il *Teatro d'uomini letterati* (2) e gli *Elogi di uomini letterati* (3), e le accademie, come quella degli Incogniti di Venezia (4) e altre, le biografie dei loro socii, e l'Aprosio mise insieme notizie d'ogni sorta sui letterati contemporanei e ne svelò gli pseudonimi (5). Le migliori di siffatte raccolte sono, per la letteratura, la *Pinacotheca* dell'Eritreo (6), ossia di Gian Vittorio Rossi, ricca di ritratti vivaci e spesso psicologicamente assai ben dipinti, e, per le arti figurative, le *Vite dei pittori, scultori ed architetti* di Giambattista Passeri, che hanno simile pregio (7). E, come nella storia politica, in mancanza d'interessamento per la storia generale d'Italia lungo i secoli, si svolse l'erudizione locale così anche nella storia artistica e letteraria: per la prima, in polemica contro il Vasari, il quale, a giudizio di quegli eruditi (il Ridolfi per Bologna, il Celano per Napoli, e altri), aveva fatto le parti del leone alla Toscana, e per la seconda, con le *Biblioteche* e le *Notizie* degli scrittori, nativi delle singole città, provincie e stati.

continua.

BENEDETTO CROCE.

(1) Roma, 1642: v. sopra, p. 23. Quelle composte da Giulio Mancini sono ancora inedite e se ne aspetta la pubblicazione più volte promessa.

(2) Venezia, 1647.

(3) Venezia, 1666.

(4) *Le glorie degli Incogniti* (Venezia, 1647).

(5) *La visiera alzata*, Hecatoste di scrittori ecc. scoperti da Gio. Pietro Giacomo Villani (Parma, 1689).

(6) *Pinacotheca illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum* (Colon., 1643-48).

(7) V. sopra, p. 23. Quelle del Bellori appartengono piuttosto al periodo posteriore: v. cap. seg.